Warszawa, d. 15 maja 1914 r. № 10 (133)



Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 9)

Jan Sebastjan Bach.

(Ciąg dalszy.)

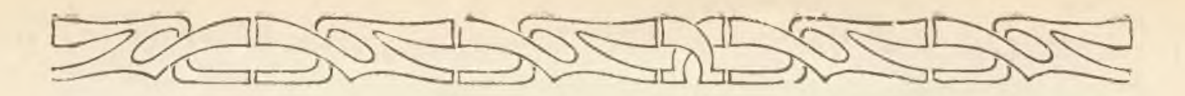
II.

Dzieła orkiestrowe.

(Suity i „koncerty brandenburskie").

Mimo że ilość orkiestrowych dzieł Jana Sebastjana Bacha w stosunku do całości jego instrumentalnego dorobku twórczego jest stosunkowo niewielka, to jednak wartość tych dzieł — a należą tu cztery suity i sześć t. zw. koncertów brandenburskich — sprawia, że Bacha zaliczyć można do klasyków kompozycji orkiestrowych, tembardziej, że niektóre z tych kompozycji osiągnęły dziś stosunkowo wielką popularność, zwłaszcza na Zachodzie, gdzie kult Bacha święci wielkie i dające wiele do myślenia tryumfy. Bach nie stworzył w tym zakresie form nowych, ani też nie zreformował dawniejszych, a jednak ani jego poprzednicy, ani następcy nie przewyższyli go, tak że można uznać Bacha za największego z kompozytorów suit i koncertów orkiestrowych. To, co dała mu przeszłość i współczesność, podniósł do wyżyny, jakiej nie dosięgnął nikt przed nim i nikt po nim. Żywotności zaś tych dzieł, tych arcydzieł dowodzi i to, że są grywane mimo, iż instrumenty, jakich wymaga autentyczna obsada bachowskiej orkiestry, wyszły dziś z użycia. Czynione są z coraz większem powodzeniem starania zrekonstruowania instrumentów epoki Bacha, byle módz uczynić interpretację jego dzieł możliwie najwierniejszą. Nie wytrzymuje już krytyki opór nowoczesnych dyrygentów, nie wysilających się w kierunku autentyczności kolorytu i brzmienia orkiestry Bacha i zastępujących „stare" instrumenty nowoczesnymi. Dotyczy to zwłaszcza instrumentów dętych; dawne bowiem rodzaje smyczkowych są daleko łatwiejsze do zastąpienia i nie sprzeciwiają się zasadniczo barwie i charakterowi dawnych viol, violonów i t. p. Muzea starych instrumentów — będzie o nich mowa w rozdziale o instrumentach z epoki Bacha — nie mogą zbyt chętnie wypożyczać dętych instrumentów dla produkcji dawniejszej muzyki; względy bowiem konserwatorskie są zbyt silne, aby je można lekceważyć. Z drugiej strony nie można dziwić się małemu na tym punkcie idealizmowi fabrykantów instrumentów, że nie popierają wydatnie usiłowań przedstawicieli kultu Bacha, gdyż nie mogą liczyć na wielki zbyt instrumentów, przydatnych właściwie tylko dla produkcji dzieł Bacha.

Jakkolwiek mylną jest zasada, że w wykonywaniu orkiestrowych dzieł Bacha należy raczej trzymać się zasad „ducha", nie zaś „litery", to jednak i wykonanie w nowożytnej obsadzie pod dyrekcją genjalnych kapelmistrzów dzieł bachowskich,

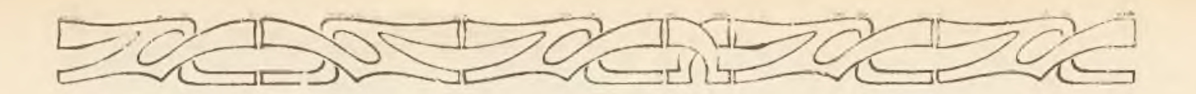


jak np. Weingartnera lub Steinbacha, daje zupełnie wystarczający pogląd na to, czem jest Bach jako kompozytor orkiestrowy. Jest to jednak zasługa tego ostatniego. Żadnych prawie trudności w rodzaju obsady orkiestrowej nie przedstawia Händel; jego orkiestra, wykształcona na włoskiej operowej orkiestrze, jest w zasadzie nowożytną. Bach trzymał się w instrumentacji praktyki niemieckiej, konserwatywnej, opartej na praktyce miejskich kapel instrumentalnych, do których należało i za jego życia kilku przedstawicieli rodu Bachów. Natomiast w formach instrumentalnych łączyło go wiele czynników z muzyką włoską i francuską, jakkolwiek i z niemiecką miał sporo wspólnych rysów.

Należy nam przez zaznajomienie się z genezą i rozwojem form instrumentalnych, w których również posługiwano się techniką orkiestrową, zdać sobie sprawę ze stanowiska, jakie Bach zajmuje wobec swych poprzedników i współczesnych, przedewszystkiem zaś wobec twórców na polu *suity* i *uwertury* oraz *koncertu*. Te bowiem formy były w epoce Bacha najważniejsze.

Forma *suity* krystalizowała się przez cały wiek XVI i pierwszą połowę XVII stulecia. Zrazu łączono ze sobą w grupę tańce, nie umiejąc jeszcze znaleźć sposobu nadania jednolitości pojedynczej grupie. Mimo to dały się zauważyć pewne usiłowania w tym kierunku, polegające na tem, że szeregowi tańców, niekiedy dość silnie kontrastujących pomiędzy sobą, nadawano wspólność tonacji, a nawet pokrewnych motywów. Wprawdzie z tańca naczelnego w takcie całym (pavana, passamezzo) wyprowadzano melodje tańców dalszych w takcie nieparzystym (galliarda, saltarello, piva, corrente), ale ta metoda polegała raczej na zamianie taktu z małemi różnicami i uproszczeniami. *Włoscy* kompozytorowie XVI-go wieku trzymali prym w dziejowej pracy nad suitą instrumentalną. Od końca tegoż stulecia zajmuje ich jednak w pierwszym rzędzie instrumentalna canzona, jakkolwiek nie porzucają możności tworzenia tańców. Natomiast zasługą *niemieckich* kompozytorów jest stylizowanie tańca zapomocą bogatszej harmonji i kunsztowniejszego opracowania, oraz rozwijanie suity warjacyjnej. Obok powyżej wymienionych tańców wchodzą od pierwszej połowy XVII wieku w coraz częstsze użycie: allemanda, później także (pod wpływem francuskim) sarabanda. Powoli przestaje pavana być tańcem, a nawet coraz rzadziej figuruje na czele suity jako rodzaj wstępu do suity; zastępują ją formy zupełnie nietaneczne, jak sonata, symfonja, preludjum, uwertura. Już przedtem spełniają tę rolę intrady, choć niekiedy są one identyczne z pewnymi tańcami, zwłaszcza z courante. Wśród tego dokonywa się ustalenie schematu suity, w czem znowu główną zasługę ponoszą *francuscy* kompozytorowie (głównie paryska szkoła lutnistów, 1640—1660), oraz twórca pierwszych suit fortepjanowych (z r. 1649), *Jan Jakób Froberger* († 1667). W miejsce dawnego porządku, ściśle zresztą nie przestrzeganego, a zawierającego kolejno: *pavanę, galliardę, courante, allemandę* i *triple*, wchodzi w powszechne użycie suita o następującym układzie: *allemanda, courante, sarabanda* i *gigue*.

Paryscy lutniści, wespół z Denisem Goultier, umieszczali na czele suity wolne w formie *preludjum*, wkrótce zaś obok wspomnianych czterech tańców zaczęły pojawiać się inne, jak bourreè, chaconne, gavotte, passecaille, rigaudon i t. p., głównie na końcu suity (później także marche, canarie, passepied, plainte). Suita jest na razie główną formą fortepjanowej muzyki. Związane są z nią nazwiska francuskich mistrzów, jak *André de Chambonnieres* († 1670), który na wzór lutnistów paryskich umieszczał nad tańcami tytuły programowe, uczeń jego *Louis Couperin* († ca. 1665), autor długich suit, zawierających zwykle kilka identycznych tańców (np. trzy allemandy, sześć courantes, ośm saraband i t. p.). pierwszy we francuskiej muzyce kompozytor, który do suity fortepjanowej wprowadził „prélude“, wreszcie syn jego *François Couperin*, zwany *Le Grand* (1668—1733), którego suity (zwane „ordres“) oznaczają już zupełną dyssolucję organizmu suity z powodu dowolności w porządku tańców. Niemało przyczyniły się do tego t. zw. operowe suity *Lully'ego*, wydane w roku 1690 i 1691, lecz już poprzednio znane. Poprzedziła je t. zw. francuska uwertura, a tańce były umieszczane w tym porządku, w jakim pojawiały się w operze. Od tego czasu nie obowiązuje francuskich i obcych kompozytorów żaden ustalony schemat suity, ilekroć tworzą suity rozpoczynające się uwerturą francuską, nawet w tych wypadkach, gdy dzieła ich powstają bez zależności od opery.



Szereg kompozytorów niemieckich, poprzedzających Bacha i jemu współczesnych, tworzył suity dla większych lub mniejszych zespołów instrumentalnych. Jedni trzymali się schematu, wprowadzonego do Niemiec przez Frobergera, inni zaś — i to głównie zwolennicy Lully'ego — opracowywali suitę dowolnie. Ci ostatni byli w przewadze. Jest rzeczą charakterystyczną, że suity, rozpoczynane włoską sonatą (zwaną też niekiedy fantazją, preludjum, lub cappriccio), prawie zawsze przedstawiają typ frobergerowskich, w przeciwieństwie do suit, na których czele stała uwertura francuska. Jak we Francji, tak w Niemczech nie brakło suit, które przedstawiały typ mieszany. Do kompozytorów niemieckich, piszących suity z uwerturami francuskimi, zaliczyć należy: *Zygmunta Kussera* (1660—1727), *Filipa Henryka Erlebacha* (1657—1714), *Jerzego Muffata* (ca. 1645—1704), *Jana Fischera* (1650—1721), *Jana Kaspara Ferdynanda Fischera* (ca. 1650—1737), *Jana Filipa Kriegera* (1649—1725), *Jana Józefa Fux'a* (1660 -1741), *Jerzego Filipa Telemana* (1681--1767), *Benedykta Antoniego Aufschnaitera* (XVII—XVIII w.), *J. A. Schmicorera* i t. d. Stosunkowo mniejsza liczba niemieckich kompozytorów tworzyła suity z włoską sonatą na czele: *Jan Rosenmüller* (ca. 1620—1684), *Jakób Scheiffelhut* († przed r. 1700), *Jan Adam Reinken* (1623—1722), *Jan Kuhnau* (1660—1722), *Jan Scherek* († przed r. 1700). Suity Jana Sebastjana Bacha stanowią kulminacyjny punkt w rozwoju tej formy. Dalszy rozwój stał się niemal niemożliwym, tembardziej, że do jej organizmu przedostawały się coraz częściej utwory w nietanecznym charakterze (np. air, rondeau, badinerie, rejouissance i t. p.), aż wreszcie w połowie XVIII wieku główną rolę w muzyce instrumentalnej zajmuje sonata, wzgl. symfonja.

Brak teoretycznych podręczników w naszej literaturze muzycznej skłania mnie do zajęcia się w tem miejscu charakterystyką składowych części suit Bacha, uwzględniając także analogiczne fortepjanowe i skrzypcowe dzieła mistrza.

(C. d. n.)

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

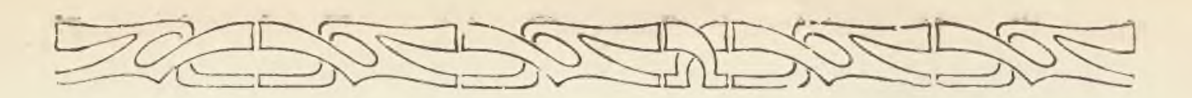
(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Dokończenie.)

Tworzywo dźwiękowe, podpadające pod pojęcie muzyki, przedstawia nam się jako coś, co jest naśladownictwem; t. zn. znamy jego pierwowzór, któremu odpowiadać ono musi w swojej istocie. Wszelako reprodukowanie utworu muzycznego nie jest naśladownictwem. Powiedziano, że artysta musi upiększać przyrodę, idealizować, ścierać z niej to, co na jej zjawiskach jest przypadkowego i przedstawiać ją w jej czystości i w formie, odpowiadającej jej idei. W ten sposób czynność artysty tkwi w świadomym wyborze. Chwila, w której dzieło sztuki przybiera w duszy artysty żywą postać, nie jest wynikiem wyboru, lecz — jak to się trafnie określa — natchnieniem. W tym nowym procesie twórczym wyłania się wzór uszlachetniony, do ideału wyniesiony, jako objektywacja woli; wszystko to, co należy do pragnień indywidualnej woli i co jest celem stanu wzruszenia, decydującego o objawach wyrazu, zanika; a natomiast uzewnętrznia się wola ogólna; w tem znaczeniu staje się muzyka objektywacją woli, podobnie, jak cały świat zjawisk.

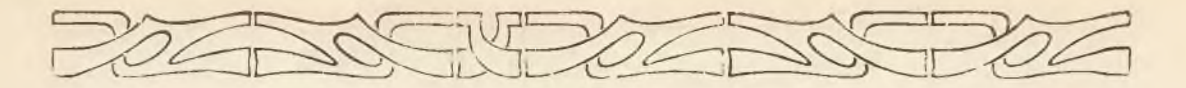
Lecz przyroda jest tajemnicza i trzeba jej dopiero podstępnie wydzierać jej istotę, objawiającą się zapomocą dźwięków; tak samo i objawy wyrazu wymagają zrozumienia i wewnętrznego pragnienia, idącego za nimi z tęsknotą, ażeby odsłonić mogły swe pełne znaczenie, jakie zajmują w dziedzinie sztuki... Uwaga, z jaką zwracamy się do objawów wyrazu u drugich osób, zdoła w nas wzbudzić podobne objawy, a zarazem zrozumienie dla stanu uczuciowego, nurtującego na ich dnie bez



współdziałania innych zewnętrznych pobudek. Jeżeli na widok człowieka rozgniewanego budzi się i w nas podobne uczucie gniewu, to nie trzeba do tego, byśmy znali przyczynę jego gniewu; u nas wzbudziło się to uczucie tylko dlatego, że nasza uwaga, skierowana na jego objawy wyrazu, wytworzyła w naszym organizmie taką dyspozycję, która powoduje podobne objawy wyrazu, a tem samem podobne stany wzruszenia. Wynika stąd możliwość odłączenia stanów uczuciowych od konkretnych przyczyn i tem samem ich usamodzielnienia; możliwe są zatem objawy wyrazu, nie wypływające bezpośrednio z pobudek wzruszenia. Objawy wyrazu stają się wtedy rozrywką. Jak rozrywka, tak i sztuka nie służą zewnętrznemu celowi. Według Kanta ma być rozkosz estetyczna bezinteresowna, to zn. bez związku z naszą zdolnością popędów, ma być pozbawiona konkretnych pojęć, to zn. bez kategorji rozsądku, bez ubocznego celu. Tym wymaganiom estetycznym odpowiada to, cośmy pojęli jako istotę muzyki Sztuka nasza wypłynęła z zabawy i zachowała charakter zabawy tam, gdzie nie sprzeniewierzyła się swojej naturze. Zabawa ta ma w swym rodzaju właściwe sobie znaczenie. W naturze ludzkiej jest zdolność, by nietylko dać wyraz indywidualnemu popędowi czynu, lecz by potęgowoć ten popęd przez przejmowanie stanów wzruszenia innych osób, co działa jakby dynamiczne stopniowanie. Artysta tworzy zatem nietylko z własnego życia uczuciowego, lecz czerpie z życia drugich; to, co wypowiada, nie należy wyłącznie do niego, lecz jest własnością ogółu; staje się organem większej całości, która zespolona jest węzłem jednakowego współodczuwania. On zdoła nadać równorzędny wyraz temu, w czem każdy, pobudzony do jednakowego uzewnętrznienia wyrazu, znajduje objaw własnego popędu, wyzwolenie, podobnie jak wśród zabawy...

Muzyka opanowała ludzki wyraz jeszcze w jego pierwotnej, płynnej i decydującej o jego formie istocie. Dźwięk i rytm, są jej pierwiastkami, zanim skondensowały się w słowo i materjalną formę. Słuszną jest zatem rzeczą poniekąd, że muzyka zaczyna się tam, gdzie milknie słowo. Skoro bowiem dąży do konkretnego sformułowania i uzmysłowienia, wówczas wciąga w zakres swej twórczości słowo i cielesny gest. Obydwa te pierwiastki podpadają pod nowy proces twórczy, z którego wychodzą w wyższej, uszlachetnionej formie. Nie na zewnętrznem zestawieniu tego, co dają poszczególni artyści w swym odrębnym procesie rozwojowym, polega uzasadnione *zespolenie wszystkich sztuk pięknych w dzieło syntetyczne*, lecz na tem, że spotykają się one znowu u tego samego źródła powstania, oczywiście wzbogacone tem, co ich jednostkowy rozwój wniósł drogą udoskonalenia do skarbnicy artystycznych środków. Takie dzieło syntetyczno - uniwersalne zawdzięczamy nie refleksyjnej pracy, ani wyjątkowemu skojarzeniu różnorodnych sfer talentu, lecz artystycznej sile twórczej, której impulsy zdołały ogarnąć w jednakowej mierze wszystkie środki wyrazu. Zrodzone z ducha muzyki dzieło syntetyczne ucieleśnia w możliwie plastyczny sposób ideał, budzący się do życia w muzyce, gdyż pochłania wszystkie nasze zdolności, skierowane ku zrozumieniu wyrazu, ażeby nas z niemi zidentyfikować. Wystarczy napomknąć, że w dramacie, jako w dziele syntetycznem, ideał ten osiąga się nie przez identyfikację z poszczególnemi postaciami, lecz dopiero przez zespół wszystkich strun, poruszonych w nas do sympatycznego współbrzmienia. Wtedy dopiero dotrzemy do źródła, z którego wypłynęły wszystkie zjawiające się w dramacie postacie, do owej niepohamowanej mocy, ukrytej w piersi artysty - twórcy i manifestującej się nam jako *artystyczna idea.*

Z tego, cośmy powiedzieli, wynika jasno zasadnicza różnica między sztuką a wiedzą. Obydwie te sfery zaspakajają pragnienia różnego rodzaju. Sztuka jest twórcza i posługuje się zewnętrznymi przedmiotami tylko po to, aby je poddać w służbę swojej twórczości; wiedza zaś jest doświadczalna i poddaje wewnętrzny popęd w służbę zewnętrznych celów. Zadanie i wysokie znaczenie sztuki wypływa zatem samo z siebie. Sztuka zawdzięcza swoje istnienie i swoj rozwój owej mocy, którą ze względu na stosunek do pewnego przedmiotu nazywamy miłością. Wyrósłszy z uczucia ogółu, podtrzymuje je sztuka, gdyż w niej spływają się wszystkie serca we wspólne uczucie, objawiające się w uszlachetnionych formach wyrazu, które oddziałując, stają się łagodzącą i oczyszczającą mocą. Sztuka budzi w nas ideał, który wynosi nas ponad wrażenia powszedniej pospolitości i działa w znaczeniu naszego udoskonalenia, nie zapomocą moralizujących tendencji, nie mających nic wspólnego



z istotą sztuki, lecz przez to, że ten ideał ogarnia nasze najtajniejsze popędy i pociąga je ku swej piękności... Artyści są stróżami wiecznego światła, mającego nad ludzkością roztaczać aureolę blasku, ażeby nie zmarniała w nędzy i beznadziejnym mroku; w rękach artystów spoczywa kojące tchnienie współczesnej chwili i nadzieja przyszłości; artyści są powołanymi kapłanami społeczeństwa, gdyż prawdziwa sztuka jest prawdziwą religją.

KONIEC.

Od Redakcji. Praca niniejsza wyjdzie w wydaniu książkowem, jako pierwszy tom wydawnictwa, mającego objąć kolejno wszystkie problemy teoretyczno-muzyczne, w opracowaniu wybitniejszych naszych autorów.

Dr FRANCISZEK BACHMANN.

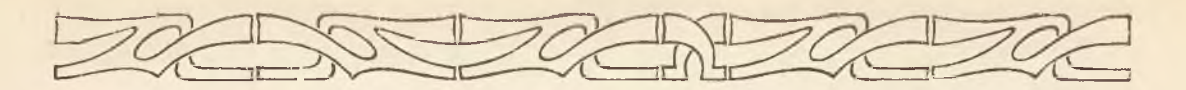
Taniec a podstawy estetyki społecznej.

Taniec w życiu społecznem narodów przedstawia pierwsze uzewnętrznienie zamkniętych w sobie i stylizowanych kompleksów wrażeniowych. W muzyce i wraz z nią przedstawia on punkt wyjścia pierwszych przejawów artyzmu w duszy ludu. W tańcu i śpiewie wyładowuje ona nadmiar kipiącej w niej radości i życia i z pokolenia w pokolenie powtarzają się pląsy dziecięce na łące lub w lesie. U ludów afrykańskich, które osiągnęły dopiero pierwszy stopień kultury, spotykamy taniec z towarzyszeniem pierwotnych instrumentów, poddających rytm, lub równie pierwotnych melodji, jako wyraz ucztującej gromady: tańcząc, otaczają posążki swych bóstw, tańcząc składają im ofiary, tańcząc obchodzą obrządki weselne i pogrzebowe; taniec towarzyszy uroczystościom wojennym i zwycięskim pochodom. Taniec tedy i muzyka służą duszy pierwotnej za pierwsze niejasne przejawy i przeczucia kultury społeczno-estetycznej. Taniec i muzykę — o ile sięgają moje wiadomości etnologiczne — spotykamy u wszystkich ludów, a stanowisko, jakie zajmują, dowodzi, że dążenie do jakiejś estetyki socjalnej, jako wyraz religijnej i narodowej świadomości ludów jest czemś tkwiącem w samej naturze człowieka, a nie czemś sztucznie jej zaszczepionem. Rzut oka wstecz aż do historji kultury ludów starożytnych przekonywa nas, że i tam zachodził podobny stosunek i że polityczni i duchowi przewodnicy narodów, oceniwszy doniosłość tańca i muzyki, wprzęgli je w służbę życia społecznego, społecznej estetyki.

Taniec i muzyka to pojęcia bliźniacze na pierwszym stopniu kultury estetycznej danego narodu, jak również i na stopniu najwyższym u greków czasów klasycznych. Możemy jednak zauważyć, jak stopniowo muzyka zajmować zaczyna stanowisko górujące. Jednakże, rzucając okiem na rozwój historyczny, możemy orzec, że to, co można powiedzieć o muzyce, da się zastosować również i do tańca; ta sama siła, która powołała do życia taniec, zrodziła i muzykę, i odwrotnie. Muzyka i taniec stwarzały ten sam wyraz, odmienny tylko wskutek odmiennego materjału, którym się posługiwały. Rozwój muzyki i tańca można wyśledzić, rozpatrując wzajemny ich do siebie stosunek. Jeżeli w pierwszym okresie kultury greckiej muzyka miała poważny, uroczysty charakter, to miał go również i taniec, który w połączeniu z muzyką nadawał wyraz narodowym i religijnym uroczystościom[1]). Grecy z epoki klasycznej pod mianem muzyki rozumieli to wszystko, co było piękne w ruchu, bez względu na to, czy ten ruch był dostępny dla ucha, czy dla oka (O. Fleischer: „Neumenstudien").

---

[1]) Kultura antyczna, jako prawdziwa kultura narodowa, dzięki temu właśnie różni się tak zasadniczo i korzystnie od współczesnej, że w niej sztuki muzyczne były istotnym wyrazem obchodów uroczystych. W de tempore kompozycjach Kościoła toż samo dążenie istnieje jeszcze dzisiaj, jakkolwiek w słabym stopniu: dążenia Wagnera zmierzały w tym samym kierunku. Ale kto je naśladuje? Uprawianie sztuki muzycznej jest pomimo wszystko nader jednostronne pod względem estetycznym.



Sam ruch regulujący, porządkujący nazywano rytmem. Arystoteles ze wszystkich czuć zmysłowych najwięcej siły etycznej przypisuje ruchowi słyszalnemu, albowiem nietylko przypomina on świadomość duszy (pathos), ale ją po części pobudza, a także odzwierciedla. W ten sposób z pojęciem muzyki związano te wszystkie sztuki i umiejętności, które miały coś wspólnego z uporządkowanym ruchem i które utworzyły sztuki muzyczne w naturalnem przeciwieństwie do plastycznych, nie mogących wprawdzie obyć się bez rytmu, ale nie opierających się na ruchu, lecz na materjale nieruchomym, a więc: architektury, malarstwa i rzeźby. Muzyka stała się dla greków pojęciem ogólnem dla wykształcenia: nie umieć śpiewać, grać, tańczyć znaczyło: nie posiadać wykształcenia [1]).

Zróżniczkowanie greckiego pojmowania wykształcenia [2]), rozdział tańca od muzyki dokonał się już w drugim wieku po Chrystusie. Muzyka stała się w ściślejszem znaczeniu sztuką muzyczną. Odsunięte na bok w czasach klasycznych enharmoniczne, chromatyczne ustosunkowania tonów wydobyły się na pierwszy plan i utorowały drogę nowemu wyrazowi melodyjnemu, który wreszcie stał się sam sobie celem. Pod wpływem chrześcijaństwa pozyskał ten proces ściśle muzyczny świeży pokarm i w ciągu kilku stuleci osiągnął niespodziewany stopień rozwoju.

Nie odrazu, oczywiście, zatraciła się antyczna świadomość estetyczna w epoce chrześcijańskiej. Ale podcięto jej nerw życiowy. Nowe zasady wydostały się zdobywczo na pierwszy plan: dusza, duch, wieczność, moralność, nawet w stosunku do wroga, -- to wszystko nie było obce i grekom, ale od głębi i wzniosłości tych zasad trzymało ich zdala ich poczucie radości życia, a przepastne otchłanie przejmowały lękiem i grozą. Kultura duszy stała się przedmiotem wyłącznych usiłowań, a ciału pozostawiono tylko znaczenie powłoki, w której dusza przebywała. Z tym procesem przeobrażania się świata wyobrażeń szedł w parze proces przeobrażania się muzyki, i oto, co widzimy: duchowa kultura chrześcijaństwa i stająca się muzyka łączą się ściśle ze sobą. Muzyka w swej postaci melodyjnej służyła jako wyraz duszy nowego życia, związek jej z ciałem stawał się tem luźniejszy, im jednostronniejszy był jej rozwój równoległy do jednostronnego rozwoju duszy.

Dla tańca, jako środka wyrazu dla ciała, miał ten luźny i wkońcu usunięty związek i stosunek jak najgorsze skutki, które dziś są już jawne i niezaprzeczone. Ruchy ciała w tańcu straciły wraz z muzyką ożywiający je, bardziej duchowy czynnik, i niebezpieczeństwo pewnej surowości, zepsucia instrumentu materjalnego, t. j. pozostawionego samemu sobie ciała, nie znikło w tańcu aż po dzień dzisiejszy. Historja tańca w kulturze europejskiej jest więc czemś więcej, niż historją obyczajów — jest ponadto historją sztuki.

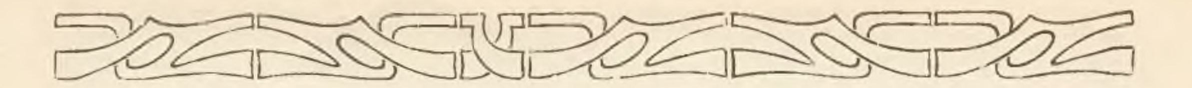
Wpływy greckiej estetyki muzycznej w okresie chrześcijaństwa nie znikły, oczywiście, odrazu. Jeszcze w XVII stuleciu spotykamy cielesno-muzyczne przedstawienia w znaczeniu greckiem. Nadarzały się przystosowania do sytuacji kościelnych Starego Testamentu. Dawid [3]) tańczył przed arką, Miriam śpiewała i tańczyła z niewiastami Izraela (II Mojż. XV, 20), córka Jeftego idzie z muzyką i tańcem na spot-

---

[1]) Takie stanowisko i wysokie ocenianie muzyki i tańca wydaje się niezrozumiałem dla człowieka współczesnego, a bez znajomości charakteru muzyki i tańca w Grecji nie można go sobie wcale wytłumaczyć — w granicach naszych wartości kulturalnych. Cały nasz sposób myślenia i odczuwania, będący niejako odbiciem nieharmonijnego stanowiska, jakie zajmujemy wobec świata zewnętznego i wewnętrznego, czyni nas niezdolnymi do zrozumienia ideału kultury antycznej i do odczucia odrodzenia starożytności. A jednak odrodzenie, nie w znaczeniu odbudowania, naśladownictwa przeszłości, która zgodnie z prawami natury i rozwoju nigdy powrócić nie może, ale jako połączenie, dalszy rozwój dziś jeszcze rozproszonych wartości kulturalnych, leży na drodze, prowadzącej do nowej sztuki. Do tego celu dążą pełne męki trudy ostatnich tysiącoleci, by osiągnąć syntezę ciała i ducha wyższą i pełniejszą niż tę, jaką kiedykolwiek posiadała Grecja.

[2]) Które obejmowało jeszcze sztukę krasomówstwa.

[3]) Gdy przed laty przebywałem w południowych Włoszech, w domu pewnego hrabiego, protestanta, poznałem stolarza domowego, który był przechrzczony. Ale chrzest nie wykorzenił dawnych przyzwyczajeń — picia i tańca. Razu pewnego, gdy dałem wyraz zdziwieniu, odpowiedział: „anche Davide a ballato.." Słowo „ballare" oznacza po włosku tańczyć, od niego pochodzi ballada, która wyraźnie dowodzi, jak w świadomości ludowej ściśle się z sobą kojarzą muzyka i taniec.



kanie zwycięskiego ojca, by stać się potem ofiarą (Sędziowie XI. 34). Musi to dziwnem się wydać dzisiejszemu poczuciu religijnemu, gdy się dowiaduje, że Kościół w III wieku, od chwili, gdy zaczął nabierać ogólnego charakteru, obchodził święta w przybytku Pańskim z muzyką i tańcem. Taniec był „uczciwy, obyczajny, pełen czci i nabożeństwa“; kierował nim najwyższy kapłan, który nosił stąd miano Praesula. Ten sposób obrządków wprowadzony został przez Bazylego Thaumaturgosa, biskupa z Neocaesarei (244 r.), który hołdował kulturze greckiej i ideom mistycznym. Nietylko, oczywiście, w kościele, ale i poza jego granicami uprawiano taniec; drogę do grobów męczenników odbywano w pląsach przy dźwiękach hymnów. W wigilje świąt uroczystych chrześcijanie śpiewali i tańczyli. Bazyli Wielki zachęca do tańca — bo i aniołowie tańczą, — subtelny pomysł, który później urzeczywistnili wielcy malarze Odrodzenia w licznych postaciach tańczących i śpiewających aniołów (Melozzo da Forli, Rafael i inni). Dwie sekty w północnej Afryce robią w IV wieku z tańca obrządek kultu. Z r. 622-go pochodzi zakaz, zabraniający surowo księżom przyjmować udział w tańcach Taniec został uznany za naśladowanie uroczystości djonizyjskich (Böhme: „Dzieje tańca“).

Należy stwierdzić, że w zakresie idei kościelnych dla tańca właściwie nie było miejsca. Chrześcijaństwo pozbawiło go duszy, zmieniło go, gdyż dusza w pogoni za transcendentalnemi formami zjawisk odrzuca ziemsko-estetyczne wartości.

U germanów spotykamy również taniec na usługach tej samej dążności uzewnętrznienia wyrazu w uroczystościach narodowych i religijnych, jak i u innych ludów. Historję tańca w Niemczech można przeprowadzić aż do dziesiątego wieku. Rozróżniamy tu dwa główne rodzaje tańca i wiele rodzajów drugorzędnych: taniec posuwisty, wielokrotnie ogładzany i skoczny. Dla obu tych rodzajów charakterystyczną jest indywidualna samodzielność tancerzy: każdy tańczy, jakkolwiek z drugą osobą, ale zawsze jako pojedyńcza jednostka, t. j. ma zupełną swobodę ruchów ciała, a nie zlewa się w niezdarną, ciężką masę[1]), by wykonywać różne niedźwiedzie ruchy. Według uwagi Fischarta, w tańcach obu płci wśród mieszczan średniowiecznych nie wolno było obejmować się — było to surowo wzbronione. W tym zwyczaju ujawnia się stanowczo zdrowy zmysł etyczny i estetyczny. Dopiero w początkach XVI stulecia czytamy o obejmujących się w tańcu parach.

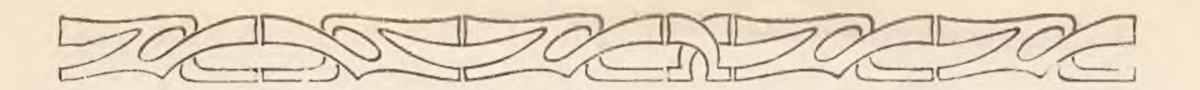
Tańczono wiele w wiekach średnich. Obie płcie, cechy, chłopi, wszystko posiadało własne tańce, zapożyczające się wzajemnie. Pretekst do tańca dawały, jak wszędzie, uroczystości religijne i świeckie; ścisłego rozgraniczenia nie było. Motywy i zwyczaje pogańskie stapiały się z kościelno-chrześcijańskiemi. Tańcom towarzyszył śpiew i muzyka instrumentalna: fujarki, flety, skrzypce, bębny, kobzy, trąby — naturalnie nie wszystkie odrazu Niejedna melodja doszła w ten sposób do nas; poszczególne melodje do tańca stawały się czasem melodją chorałów.

Jako miejsce do tańca obierano zazwyczaj plac na błoniu, pod lipą wioskową. Gdy w późniejszem średniowieczu pod wpływem misterjów Kościół udzielił większej swobody zewnętrznemu ucieleśnieniu treści religijnej w przedstawieniach, a tem samem i tańcom, odbywać się one znów zaczęły, jak w czasach najwcześniejszych, przed kościołem, pod specjalnie wzniesionym namiotem. Zwierzchność miejska rozciągała nadzór nad salami miejskiemi. W wieku XVI wkradł się zwyczaj zezwalania za pieniądze na urządzanie sal do tańca. Wkrótce jednak zwyczaj ten ustał. Ludzie owych czasów, przy całej swej rubaszności, mieli jednak jeszcze zdrowe instynkty.

Nie idzie mi tutaj o to, by napisać historję tańca, ale o to, by jasno wyłożyć stosunek, zachodzący między muzyką i tańcem a życiem ludu, jego uroczystościami, przedstawieniami i obyczajami po wszystkie czasy i pragnąłbym wykazać, jak suma procesów życiowych, związanych z tańcem, upoważnia, a nawet wymaga, by poważnie zająć się tańcem i jego reformą, szczególnie w naszych czasach. Dzisiejszym tańcom brak wszelkiej wartości. Warunki, które go stworzyły, już nie istnieją,

---

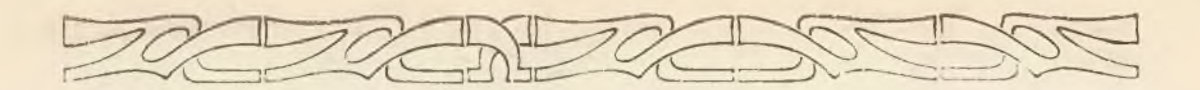
[1]) Porównaj współczesny taniec parami, który odbiera wszelką swobodę ruchów górnej części ciała.



duszę utracił; muzyka taneczna jest przeważnie trywjalna i należy do tandety muzycznej. Tańczy się z pobudek, które z estetyką, z jakimś przejawem życiowym wyższego gatunku nic nie mają wspólnego. Taniec zwyrodniał. W mniemaniu dzisiejszego kulturalnego człowieka taniec jest czemś, quod olet. Nie można dziś brać za złe młodemu człowiekowi, gdy niezbyt pochopnie uprawia taniec, pomimo zachęty matek, które pragnęłyby awansować na teściowe. Istotny upadek tańca uwydatnia się jaskrawo w publicznych salach tańca. Ktokolwiek przyglądał się obrazom miejskiego niedzielnego życia tanecznego, a nie zatracił całkowicie poszanowania dostojeństwa i wartości ciała ludzkiego, tego widok ten głębokim przejąć musi żalem. Taniec, a wraz z nim podstawy estetycznego wykształcenia młodzieży oddane zostały na pastwę spekulacji właścicieli sal do tańca. Oni to określają, jakie tańce i jak mają być wykonywane, jaką do nich trzeba dorobić muzykę, by rozpętać seksualizm. Kto zna historję tańca, ten wie, że w każdej epoce bywały tam rzeczy niezawsze obyczajne; byłoby zabawnem dziś specjalnie to podnosić. Ale takie systematyczne wyzyskiwanie popędów młodości dla nizkich celów, gdy możnaby je skierować ku przejawom dodatnim, jest właściwe dzisiejszym kramarskim czasom Gdy dawniej zachodziła wymiana tańców między kulturalnymi narodami Francji, Anglji, Niemiec, Włoch, dziś ludy dzikie przekazują swe formy taneczne tancerzom nowoczesnym. Jakież pokrewieństwo duchowe, jakiż brak absolutny poczucia estetycznego, by kupczyć tak swem ciałem! Mówią, że berlińscy nauczyciele tańca założyli protest przeciwko podobnym przejawom zdziczenia tańca. Co za czyn! Obawiam się, że będzie nadaremny i ściągnie na nich tylko zarzut pruderji. Cielesno - estetyczna kultura współczesna równa się zeru. Lepsze nastaną czasy dopiero wówczas, gdy zagadnienie tańca, jako jedno z palących zagadnień społecznych i estetycznych, podjęte zostanie w szerokiej perspektywie. Dziś zarówno w pojęciu warstw oświeconych, jak ludowych nie przypisują tańcowi najmniejszej wartości artystycznej. Taniec stał się środkiem zbliżenia się towarzyskiego, często zbyt niebezpiecznego. Młoda dziewczyna lub chłopiec uczą się na lekcji tańca posuwać nogi z pewną elegancją naprzód i wtył i odpowiednio do tego utrzymywać górną część ciała, robić skoki, przechylać się, chodzić tam i tu, kręcić się wkółko podług jednego rytmu, tańcząc, podskakując, podrygując ad infinitum, obejmując przytem partnera i ciągnąc go za sobą. Tylko młodzieńczemu zapałowi, który się w tych formach przejawia, zawdzięczamy fakt, że w tych zabiegach dostrzedz można pewien wdzięk. Gdy w dodatku przypominamy sobie, w jakiej to atmosferze alkoholu, dymu, wyziewów potu i kurzu, w takt jakiejś krzykliwej muzyki pary te kręcą się bezmyślnie po całych nocach, to zarówno z punktu widzenia estetyki, jak i hygjeny karygodnem byłoby nie poddać krytyce dzisiejszego tańca, albowiem doprowadzić on musi do zwyrodnienia całych warstw społecznych. Czas jest najwyższy, by społeczeństwo, wychowawcy, wreszcie muzycy podjęli zagadnienie tańca.

Pozostaje tu prawie wszystko do zrobienia. Nie interesuje się tą kwestją teoretycznie społeczeństwo, a trudno wymagać, by jakiś dodatni i wyższy pierwiastek wprowadzili nauczyciele tańca, gdyż na to nie posiadają kwalifikacji. Balet mógłby stać się rozsadnikiem właściwego pojmowania tańca, ale cóż, kiedy kierownicy baletów nie mają pojęcia o istotnej muzyce i tańcu, jako artyzmie, i poprzestają na znanych sztuczkach akrobatycznych, dla których właściwym terenem jest cyrk, oszukując w ten sposób zarówno siebie, jak publiczność. Nic ze sztuką nie mają wspólnego pobudki, które warunkują istnienie dzisiejszego baletu. Wagner, odmawiając baletowi wszelkiej wartości, uczynił wszystko, co mogłoby go zupełnie zdegradować. Ryszard Strauss komponuje taniec Salome. Ale czy to nie anomalja artystyczna powierzać takie dzieło sztuce tanecznej współczesnego teatru? Nie można wymagać od człowieka, który nie zna elementarnych zasad muzyki i gry fortepjanowej, by zagrał sonatę Mozarta. Nie widziałem ani jednej wykonawczyni tańca Salome, któraby pojęła prawdziwie muzykę i taniec, któraby wcielić umiała w taniec melodję. Najlepsza z nich, która wydawała się przeczuwać intencje autora, przeplatała swój taniec tak bezsensownymi ruchami dodatkowymi, że zwątpiłem o tem, czy cośkolwiek rozumiała.

Jak w podobnych warunkach może nastąpić reforma tańca? Przez muzyczno-fizyczne wykształcenie zasadniczej natury. Wskrzeszenie uznanych i nieuznanych



wzorów nie na wiele się przyda. Roderich v. Mojsisowics w artykule swym, zamieszczonym w „Neue Musik-Zeitung“, doradza powrót do starych tańców narodowych, ale wskrzeszenie przeszłości nie może ożywić teraźniejszości. Historja tańca wiele nauczyć może, bezwątpienia, ale obok form, które możnaby zużytkować, znajdziemy wiele rzeczy, urągających estetyce. Przedewszystkiem nie należy zapominać, że cała historja tańca w krajach południowych wykazuje nader luźny, czysto zewnętrzny związek muzyki z tańcem, i gdy muzyka przekształcała się w coraz wyższe formy rozwojowe, taniec coraz bardziej podupadał i zatracał wszelką łączność z ważnymi procesami życiowymi. A więc zwracanie tęsknych spojrzeń w stronę starych tańców narodowych, które może w dodatku są pochodzenia obcego, nie prowadzi nas do niczego.

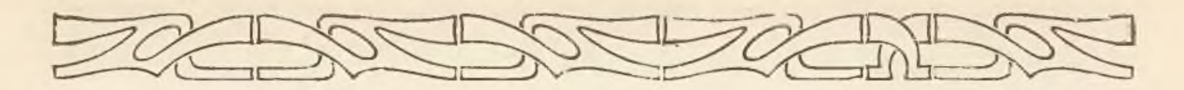
Nie znajduję również rozwiązania kwestji w tańcu Elżbiety Duncan. Wzoruje się ona na swej siostrze, Izadorze, której niezaprzeczenie przypisać należy zasługę otworzenia ludziom oczu na piękno wyrazu ciała. Ale taniec Izadory Duncan nie jest zasadniczą jednością muzycznego i cielesnego ruchu. Gdy Izadora Duncan sięga po wzory do greckiej sztuki tańca, które obficie znaleźć możemy na starych wazach, to popełnia ten sam, choć mniejszy, błąd, co ci, którzy zwracają się do staronarodowych wzorów. Z natury obdarzona estetycznie zbudowanym organizmem, Izadora Duncan, przejmując ruchy greckie, wzbudza złudzenie ponownie odkrytej sztuki tańca klasycznego — ale to nie jest istotne pojmowanie jego istoty. Studja tańca Izadory Duncan opierają się na studjach francuza Del Sarte (1811—1871), który nie mogąc, wskutek nieszczęśliwego wypadku, występować publicznie jako aktor, postawił sobie za zadanie teoretyczne uzasadnienie i sformułowanie plastycznych ruchów aktora, jego gestów; nawiązując do wzorów greckich, znalazł całe vocabularium gestów, które jednak, jak wszystko, co odkrywa exprit francuzów, zawiera tylko połowę prawdy.

(Dok. nast.)

Z Warszawskiego Tow. Muzycznego.

W nadesłanego nam sprawozdania komitetu Warszawskiego Towarzystwa Muz. za rok 1913 dowiadujemy się, że jednym z poważniejszych zadań Towarzystwa było wydawnictwo dzieł niedrukowanych polskich kompozytorów. „Od lat dwudziestu pracująca specjalnie nad drukowaniem dzieł Moniuszki Sekcja jego imienia — jak czytamy w sprawozdaniu — wydała dotąd bez mała dzieł dwieście, a majątek Sekcji w tych wydawnictwach uczynił z końcem roku 1913-go prawie 30,000 rubli. W liczbie większych dzieł wydała Sekcja całą operę „Parja“ w wyciągu fortepjanowym do śpiewu. W dalszym ciągu wydawnictwa dzieł Karłowicza, zarządzono wydanie z powodu wyczerpania w handlu, w nowych edycjach: głosów orkiestrowych do koncertu skrzypcowego, preludjum i fugi na fortepjan, melodeklamacji „Na Anioł Pański“, oraz pieśni: „Pod jaworem“ i „Nie płacz nademną“ z fortepjanem. Dzieła symfoniczne Karłowicza zyskują z każdym rokiem coraz szersze uznanie i poza granicami kraju. W r. 1913 Towarzystwo wysłało jego utwory na żądanie: do Rzymu dla Akademji św. Cecylji, do Paryża dla orkiestry symfonicznej pod dyr. p. Józefa Szyffera w teatrze „Femina“. Do Petersburga utwory Karłowicza zabrał ze sobą bawiący chwilowo w Warszawie słynny kompozytor i wirtuoz, p. Rachmaninow. Ostatnie przedśmiertne dzieło Noskowskiego, opera komiczna „Zemsta za mur graniczny“, pozostawione tylko w układzie fortepjanowym, Komitet postanowił zinstrumentować dla ułatwienia wystawienia go na polskich scenach opery. Pracy tej dokonał jeden z najcelniejszych uczniów zmarłego kompozytora, p. Adolf Gużewski.“

Dalszy ciąg sprawozdania przynosi następujące szczegóły: „W r. 1891 Towarzystwo muzyczne, dla utrwalenia w kraju pamięci Fryderyka Chopina, genjalnego twórcy muzyki polskiej, postanowiło wznieść w miejscu jego urodzenia, w Żelazowej Woli pod Sochaczewem, pomnik. Ówczesny właściciel tego majątku, ś. p. Aleksander Pawłowski, aktem notarjalnym, wniesionym do hipoteki majątku, ofiarował bezpłatnie



na ten cel potrzebną część gruntu na wieczne czasy, pomiędzy dworem i oficyną (w której urodził się Chopin), nie naruszając drzew, otaczających klomb, jako miejsca na wzniesienie pomnika wybranego i zezwolił raz na zawsze na wszelkie roboty, dotyczące pomnika i zachowanie go w całości. Projekt pomnika żelaznego na podstawie kamiennej, sporządzony przez Bronisława Żochowskiego, architekta m. Warszawy, w roku 1893, zyskał zatwierdzenie i zaraz w następnym roku pomnik został ustawiony, uroczyście odsłonięty i poświęcony. Wydatki, potrzebne na reparację pomnika i na utrzymanie go w porządku, ponosi Towarzystwo. Otrzymawszy drogą prywatną wiadomość, że Żelazową Wolę parcelują, Komitet Towarzystwa poczynił starania, aby wejść w porozumienie z teraźniejszym jej właścicielem, czy nie dałoby się przybrać jeszcze nieco gruntu, potrzebnego dla zabezpieczenia dostępu do miejsca pomnika od drogi przejazdu, a o ile okazałaby się możność, to nabycia i wzmiankowanej oficyny, przez co uformowałaby się lubo szczupła, ale pewna już całość tak wielce pamiątkowej dla społeczeństwa naszego miejscowości. Komitet żywi nadzieję, że przy dobrej woli właściciela majątku i życzliwej pomocy wielbicieli mistrza muzyki polskiej, sprawa powyższa pomyślnie załatwiona zostanie.“

Zbiory bibljoteczne Towarzystwa powiększył rękopis Antoniego Kątskiego p. t. „Marcela“, opera w 4-ch aktach do słów Cyprjana Norwida w wyciągu fortepjanowym.

Do istniejącej przy Towarzystwie szkoły muzycznej uczęszczało w r. 1913:

Do klasy fortepjanu w I-ym półr. (od stycznia do lipca)	150
„ „ skrzypiec „ „	43
„ „ śpiewu solow. „ „	35
„ „ wiolonczeli „ „	1
„ „ teoretycznej „ „	9
„ „ instr. dętych „ „	1
„ „ dramatycznej „ „	46
„ „ organowej „ „	47
Razem . . .	332

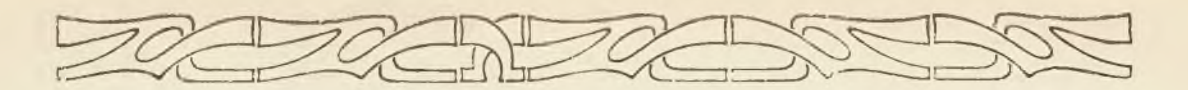
Do klasy fortepjanu w II półr. (od września do stycznia)	157
„ „ skrzypiec „	52
„ „ śpiewu solow. „	27
„ „ wiolonczeli „	3
„ „ teoretycznej „	15
„ „ instr. dętych „	—
„ „ dramatycznej „	49
„ „ organowej „	48
Razem . . .	351

Dyrektorem szkoły jest znany i ceniony pedagog, prof. B. Domaniewski.

Z sali Hermana i Grossmana.

= Przed kilkoma laty, gdy znakomity wirtuoz czeski, Kubelik, był u zenitu swej sławy, spotkał go na jednym z koncertów (zdaje się, w Paryżu) następujący charakterystyczny wypadek: Słynny skrzypek popisywał się, jak zwykle, kuglarskiemi sztuczkami technicznemi, oszałamiając audytorjum bajeczną sprawnością palców. Skończył właśnie jakiś utwór błahy, naszpikowany strasznemi trudnościami i zabierał się do dalszych ćwiczeń akrobatycznych, gdy wtem czyjś głos donośny zawołał: „Jouez nous de la musique!“. Wirtuoz się zmieszał i zagrał... „Marzenie“ Schumanna.

Żądanie powyższe, którego wyrazem był okrzyk oburzonego słuchacza, znajduje w ostatnich czasach coraz liczniejszych zwolenników. Znika stopniowo bezgraniczne uwielbienie dla bezmyślnego wirtuozostwa, traktowanego jako sztuka dla sztuki. Słuchacz staje się coraz bardziej wymagającym, a oprócz mistrzostwa technicznego,



które spowszedniało już i nie sprawia takiego, jak dawniej, wrażenia, żąda od wykonawcy zalet natury artystycznej.

Że technika, wszechstronnie rozwinięta, jest absolutnie niezbędna, zbytecznie dowodzić, jednak nie będzie w tem przesady, gdy powiemy, iż wielu wirtuozów współczesnych posiada techniki za dużo i to właśnie zabija w nich ducha. By olśnić swoją sztuką, dla której wszystko już jest za łatwe, paczą bez najmniejszego skrupułu najpiękniejsze kompozycje, grając je w tempie przesadnie prędkiem, piszą bezwartościowe, ale bajecznie trudne utwory, przeróżne transkrypcje, słowem: szukają jakiegoś zastosowania dla swego kuglarstwa, którego muzyka prawdziwa dać im nie może.

Również w dziedzinie współczesnej twórczości muzycznej panuje pewien prąd wirtuozowski, polegający na przewadze techniki, doprowadzonej do nadzwyczajnej doskonałości, nad pierwiastkiem duchowym, często bardzo anemicznym. Powstają więc poematy symfoniczne, „zrobione“ bez zarzutu, wyróżniające się wyrafinowaną polifonją, bogatym i subtelnym kolorytem, oryginalną aż do przesady harmonją, słowem — posiadające wszelkie warunki wskazane, prócz najważniejszego, t. j. myśli natchnionej, któraby ożywiła czarem piękna wspaniałe, lecz martwe formy.

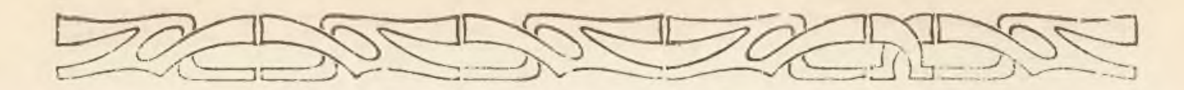
Istniejący stan rzeczy musiał wywołać reakcję, która się objawiła w dwuch odmiennych kierunkach: w szukaniu dróg nowych i w zwrocie ku przeszłości. O tym ostatnim, ze względu na wieczór muzyki klasycznej w sali Hermana i Grossmana, rzec chcemy słów kilka.

Oczywiście, że idea „muzyki przeszłości“ nie oznacza dążenia do twórczości w stylu antycznym, które to dążenie jest w naszych czasach niemożliwe ze względu na współczesną psychikę. Spotykamy wprawdzie nieraz rozmaite utwory, zatytułowane all'antico, są to jednak mniej lub więcej udatne naśladownictwa stylu klasycznego, w którym autorowie składają hołd sztuce dawno przebrzmiałej. Pod „muzyką przeszłości“ rozumiemy zwrot w sztuce odtwórczej, który to zwrot, dający się zauważyć od dość znacznego stosunkowo czasu, zrodził się na Zachodzie. Nie będziemy analizowali rozwoju tego prądu, rozpowszechniającego się coraz bardziej; we Francji np. istnieją specjalne stowarzyszenia, uprawiające muzykę archaiczną, wykonywaną nawet na dawnych instrumentach, w Anglji założono stowarzyszenie im. Purcella i t. d., słowem: ruch ten polega na wydobywaniu na światło dzienne i rozpowszechnianiu kompozycji oddawna zapomnianych, w których, jak przekonano się, ukryte są nieprzebrane skarby natchnionej myśli ludzkiej.

Koncert, o którym wspomniałem, zawdzięczamy inicjatywie p. Leopolda Binentala. Młody ten muzyk, po odbytych pod wytrawnym kierunkiem prof. Michałowicza studjach nad grą skrzypcową, udał się na parę lat do Paryża, gdzie kształcił się w słynnej Scola Cantorum Wincentego d'Indy'ego, poświęcając się wyłącznie muzyce klasycznej. Zamiłowanie do tego rodzaju muzyki, której jest wielbicielem i zwolennikiem, pragnie propagować we własnym kraju. Koncert, który się odbył 13 b. m., był pierwszą próbą, po której nastąpią dalsze, zakreślone na szerszą skalę.

W wykonaniu p. L. Binentala usłyszeliśmy sonatę Corelli'ego (1653—1713) i Purcella (1658—95) na skrzypce z basem cyfrowanym, zrealizowanym nader umiejętnie przez młodego muzyka, który również interpretacją tych pięknych, subtelnych utworów złożył dowody wysokiej kultury artystycznej. Następnie znakomity wirtuoz-organista, prof. Miecz. Surzyński, zapoznał nas z kompozycjami Kuhnau'a, Frescobaldi'ego i Muffata, odtwarzając je z właściwym sobie artyzmem (na fisharmonjum); wysoce utalentowana pianistka, p. Janina Familjerówna, wykonała utwory Bacha, Haydna, Rameau i Scarlatti'ego, zdobywając gromkie oklaski za grę, wyróżniającą się wybitnemi zaletami, zaś p. William Gwin odtworzył szereg przepięknych pieśni archaicznych, zwracając powszechną uwagę nadzwyczajną subtelnością wykonania, którem ujął i zachwycił słuchaczy.

Wreszcie z uznaniem wspomnieć należy o konferencji p. Józefa Rozenzweiga, który w interesującem przemówieniu scharakteryzował „muzykę przeszłości“. Prof. Rosenzweig w pogadance swej (właściwie w pierwszej jej części, gdyż druga będzie wygłoszona na następnym koncercie) potrafił zająć audytorjum ciekawą treścią, podaną w jasnej i wytwornej formie.



Niepodobna również pominąć milczeniem udziału p. Władysł. Michalskiego, który w trudnej niezmiernie sztuce akompanjatorskiej osiągnął bardzo wysoki poziom artystyczny i bardzo przyczynił się do pięknej całości, towarzysząc na fortepjanie do produkcji skrzypcowych i wokalnych.

= Wieczór młodego pjanisty, p. Eugenjusza Swederusa, miał dziwnie amatorski charakter, gdyż zarówno gra p. Swederusa, jak i śpiew przyjmującej udział w koncercie p. Carossi nie wykraczał poza przeciętny bardzo dyletantyzm. Dziwimy się zwłaszcza p. Swederusowi, że odważył się wystąpić publicznie w dodatku z programem, zupełnie dla jego sił nieodpowiednim. Liczył widocznie na względy i pobłażliwość cierpliwej naszej publiczności i pod tym względem nie doznał wcale zawodu: było dużo oklasków, były nawet kwiaty... Jedynym numerem programu, zasługującym na uznanie, był śpiew p. Stanisława Przesmyckiego, obdarzonego ładnym, miłym głosem. Akompanjował po amatorsku p. J. Stembrowicz.

A. Zabłocki.

= Doskonały pomysł miała p. Lucyna Brusendorfowa, znana śpiewaczka estradowa, dając specjalny wieczór, na którym pragnęła dać obraz historycznego rozwoju pieśni polskiej. Program zawierał dwadzieścia cztery utwory wokalne, ułożone w porządku chronologicznym, obejmującym czasy od Kamieńskiego aż do chwili obecnej. Usłyszeliśmy więc pieśni Kamieńskiego, Stefani'ego, Kurpińskiego, Chopina, Moniuszki, Kani, Komorowskiego, Zarzyckiego, Noskowskiego, Żeleńskiego, Galla, Karłowicza, Paderewskiego, Maszyńskiego, Niewiadomskiego, Friedmana, Melcera, Kossobudzkiego, Opieńskiego, Szopskiego, Szymanowskiego, Lipskiego i Różyckiego. Olbrzymi ten program wykonała utalentowana pieśniarka z cechującą ją umiejętnością i poczuciem artystycznem. Za piękną interpretację i zajmujacy wieczór obdarzono koncertantkę oklaskami. Akompanjował bardzo ładnie p. Tomasz Godecki.

Z żałobnej karty.

Ernest Schuch.

Z szeregu wielkich kapelmistrzów doby obecnej ubył zmarły przed kilku dniami jeden z prawdziwie genjalnych artystów-dyrygentów, Ernest Schuch, od dłuższego czasu kapelmistrz drezdeńskiej Opery nadw. Dzięki swemu niezwykłemu talentowi, cieszył się dużą popularnością, a skronie jego zdobił oddawna wieniec zasłużonej sławy. Talent i zasługi zmarłego kapelmistrza scharakteryzował p. A. R. w „Kurjerze Warszawskim". Pisze on między innemi:

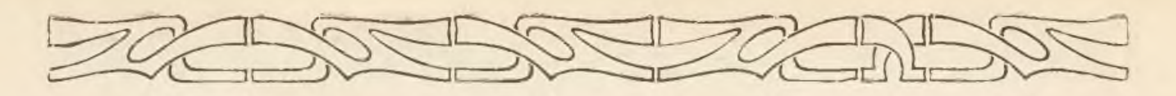
„W zmarłym ostatnio Schuchu tkwił i reformator i nauczyciel i uczeń. Miał on bałwochwalczą cześć dla Beethovena. Nie było może ani jednej interpretacji, którejby nie wystudjował lub nie—skrytykował ten cichy prowincjonalista, w zacisznym Hradcu studjujący naukę muzyki. W Wiedniu, w konserwatorjum, gdzie wraz z Hanslickiem i Mandyczewskim wiedzę teoretyczną rozpoczął na wzorach starego, trochę nawet zrutynizowanego klasycyzmu, miał Schuch wzory i na estradzie w teatrze.

Pociągał go teatr, ale nie pochłonął. Był wiernym klasycznym zadaniom czystej muzyki, ale estrada nie odebrała go scenie. I Schuch dlatego stał się muzykiem, z którym zaledwie kilku mogło iść w zawody. Był on bowiem jednakowym majstrem symfonji i opery. Nie miał w operze „odrębnego" repertuaru, nie lekceważył na estradzie nowych prądów. Uniwersalny talent i niezwykły dar orjentowania się w nieprzejrzystych zagadnieniach nowej szkoły, uczyniły z niego siłę, której przez długie lata nie było równej nietylko w Niemczech.

Gdy Schuch z Hradcu, Pesztu i Wiednia, oraz po krótkiej gościnie amerykańskiej przeszedł do Drezna, imieniem swojem zaznaczył epokę w dziejach muzycznych tej zapadającej stolicy.

Orkiestra Opery królewskiej w Dreznie była bezwarunkowo pierwszą w Europie. Starczyła za wirtuozów, których szkatuła królewska nie mogła opłacać w tej mierze, jak cesarskie budżety Wiednia i Berlina. To dostojeństwo ensemblu panowało nad popisami wirtuozów, rzucało blask na instytucję i utrzymywało ją w pierwszych szeregach europejskich.

Kult beethovenowski miał i w operze



wyraz tężyzny. „Fidelio“ miał w Dreznie najlepsze wykonanie. Opera drezdeńska dawała Mozarta w całości, bez żadnych wyłączeń. Była przytułkiem najbardziej tradycyjnego wagneryzmu, ile że Lipsk i Drezno ambicjonowały o przywileje, jakie dawała im miłość synowska Wagnera do swojej saskiej ojczyzny. Drezno wreszcie otwarło na oścież wrota strausyzmowi.

Przy braku gwiazd wybitnych Schuch dawał artystom drugorzędnym edukację wysokiej kultury muzycznej. Dzieje sceny drezdeńskiej obfitują w walki uprzywilejowanych z utalentowanymi. Jaskrawym przykładem tych bojów, to wygryzienie Kochańskiej przez p. Schuchową.

Ale to, czemu nie oparł się mąż, stać się musiało czynnikiem, który twórczość kapelmistrza podniosła i uszlachetniła. Zespół drezdeński — to model dla oper, spekulujących na gwiazdy.

Schuch pierwszy wprowadził „Manru“ Paderewskiego na deski Opery królewskiej i dał temu dziełu konsekrację europejską.

Niepodobna lepiej określić genjuszu kapelmistrzowskiego Schucha, jak przytaczając słowa Ysaya:

— Ze znakomitymi kapelmistrzami, to jak z partnerami w grze: usiłuję ich zaszachować środkami wirtuoza. Ale z Schuchem rzecz inna: pewne powodzenie miałem wówczas tylko, gdym niewolniczo poddawał się magnesowi jego pałeczki...“

Schuch urodził się w Hradcu 23-go listopada 1847 roku.

Józef Neswera, kompozytor, zmarł w Ołomuńcu, w 72 roku życia.

Muzyka na prowincji.

Piotrków. Dnia 25 kwietnia koncertowali u nas p. Comte-Wilgocka i profesor Aleksander Michałowski. Znakomity nasz pjanista grał nieporównanie, porywając serca słuchaczy głębią uczucia, przeczystą szczerością ekspresji i szlachetnością stylu. Program jego, niezwykle bogaty i urozmaicony, zawierał: „Arję z warjacjami“ i „Novelettę“ Schumanna, „Preludjum“ Mendelssohna, „Barkarollę“ Rubinsteina, „Soirées de Vienne“ Liszta, Preludjum op. 45, Impromptu as-dur i Polonez fis-moll Chopina. Nadto, zniewolony niemilknącymi oklaskami, dodał cały szereg utworów na bis.

Wytworna pieśniarka, p. Comte-Wilgocka, śpiewała również przepysznie, z całem właściwem sobie mistrzostwem i subtelnością w traktowaniu kompozycji. Na program jej złożyły się: Arja z „Wesela Figara“ i „Kołysanka“ Mozarta, „Dudziarz“ Paderewskiego i dwie pieśni Karłowicza. Poza tem obdarzyła nas p. Comte-Wilgocka kilkoma uroczymi bisami. Obojga koncertantów publiczność przyjmowała owacyjnie, darząc oklaskami i kwiatami.

Dnia 30 kwietnia odbył się znowu koncert, urządzony staraniem Tow. muzycznego. Występował sympatyczny śpiewak, p. Dziedzicki, i orkiestra Towarz. muzycznego. Orkiestra nasza jakoś zatrzymała się na drodze swojego rozwoju i czy to brak kompletu skrzypiec, czy też inne przyczyny złożyły się na to, że brzmienie jej było nie dość pełne, a często dała się zauważyć pewna chwiejność w rytmie i intonacji. Prawdziwą okrasą koncertu był pełen zapału i temperamentu śpiew p. Dziedzickiego. Szczególnie zachwycona była publiczność oryginalną i wdzięczną pieśnią Niewiadomskiego „W białym dworku“.

S. Babicka.

KRONIKA.

= **Popisy szkół muzycznych.** We Lwowie odbył się dnia 11 b. m. bardzo interesujący popis wyższej szkoły muzycznej p. Jana Skrzydlewskiego. Popis wyróżnił się tem, że poświęcony był w całości wyłącznie współczesnej polskiej muzyce fortepjanowej i obejmował utwory Brzezińskiego, Szymanowskiego, Melcera i Różyckiego. Ta pochwały godna innowacja, zapoczątkowana przez p. Skrzydlewskiego, powinna znaleźć na przyszłość naśladowców. Wniosłoby to pewien ożywczy prąd do stereotypowych programów popisowych naszych uczelni muzycznych, powtarzających z roku na rok z małymi wyjątkami te same programy (i—jak np. w Warszawie—co rok przez tych samych uczniów wykonywa-

ne. W popisie szkoły p. Skrzydlewskiego wzięli udział następujący wychowańcy: Jadwiga Bielanka (Brzezińskiego warjacje fis-moll), Eliza Kaufmanówna (Szymanowskiego: 2 preludja, 2 etiudy i temat z warjacjami b-moll), Bielanka Marja (Brzezińskiego Tryptyk i Szymanowskiego warjacje h-moll na temat ludowy) i Alfred Kaufman (Melcera „Prząśniczka" z opera „Marja", Różyckiego „Balladyna" i Szymanowskiego Fantazja op. 14). W trudnych tych kompozycjach młodzi wykonawcy wykazali dużo talentu i pierwszorzędnych zalet odtwórczych. Na szczególniejsze wyróżnienie zasługują: Marja Bielanka i Alfred Kaufman. Temu ostatniemu można wróżyć nieprzeciętną przyszłość artystyczną. Popis miał duże powodzenie i zjednał p. Skrzydlewskiemu żywe uznanie publiczności.

= **Rozstrzygnięcie konkursu „Echa" lwowskiego.** Na ogłoszony w roku zeszłym konkurs „Echa" lwowskiego nadesłano w przepisanym terminie 47 utworów. Po dokładnem przestudjowaniu tychże, wobec równej wartości dwuch utworów, mających za sobą największą ilość głosów, postanowiła komisja konkursowa, w miejsce pierwotnie ogłoszonych trzech nagród, udzielić dwie równe nagrody po 200 koron. Po otwarciu kopert okazało się, iż *autorami nagrodzonych utworów są* pp. *Feliks Nowowiejski* z Krakowa (*„Danda"*, godło „Król z Argos") i *Szczepan Sieja* z Łodzi (*„Rzucajmy piękna siew"*, godło „Idea"). *Zaszczytne wzmianki* przyznano kompozytorom, których nazwiska w alfabetycznym porządku są następujące: *Józef Krudowski* z Warszawy (*„Choć pól i łąk"*, g. „Zofja"), *Piotr Maszyński* z Warszawy (*„O zmierzchu"* i *„Na Wiśle"*, godło „Dwa chóry"), *Henryk Obuchowicz* z Sosnowca (*„Chłopca mego mi zabrali"*, g. „Iris"), *Edward Poniecki* z Inowrocławia (*„Pieśń myśliwska"*, godło „Con spirito"), *Alfred Stadler* ze Lwowa (*„W żałobne bijem dzwony"*, godło „Hasło"), *Bolesław Wallek-Walewski* z Krakowa (*„Sen ziemi"*, godło „Powracająca fala"), *dr Władysław Żeleński* z Krakowa (*„Biała księżniczka"*, godło „Zawsze z prawdą").

Nagrodzone i odznaczone utwory wykonane będą na koncercie „Echa" w jesieni roku bieżącego. Pozostałe nienagrodzone utwory mogą odbierać kompozytorowie do końca czerwca r. b., po którym to terminie stają się własnością „Echa".

= Dyrektor konserwatorjum muzycznego w Saratowie, p. **Stanisław Eksner**, polak, urodzony w Królestwie, syn obywatela ziemskiego z Radoszyc w Końskiem, niegdyś uczeń Jana Kleczyńskiego, następnie wychowaniec konserwatorjum w Lipsku i Petersburgu, obchodził niedawno jubileusz pracy pedagogicznej na polu muzycznem w Saratowie, gdzie przed 30-tu laty założył szkołę muzyczną, przemianowaną przed paru laty na konserwatorjum Cesarskiego Tow. Muz. O jubileuszu tym podaje bliższe szczegóły „Kurjer Warsz.":

„Na obchodzie zgromadzili się przedstawiciele wszystkich stanów. Salę przepełniła publiczność i wzięła serdeczny udział w owacji.

Powitano jubilata burzą oklasków, następnie zaś kolejno przemawiali wybitni obywatele saratowscy. Wszyscy podnosili wielkie zasługi jubilata, jego pracę na niwie muzycznej, jego talent i wiedzę. Nadto wręczono jubilatowi adres z trzystu podpisami.

Największe wrażenie wywołała mowa p. Archangielskiego, redaktora „Sarat. Wiestnika", który swoje przemówienie zakończył w te słowa:

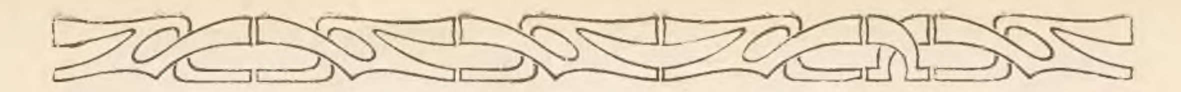
„Oceniliśmy w tobie dzielnego pracownika, umiejącego kochać i spełniać swe obowiązki. Pamięć o tobie pozostanie za zawsze wśród nas. Żegnamy cię z żalem językiem pańskiego utalentowanego, niepospolitego, pełnego życia narodu: Niech żyje Stanisław Eksner!".

Dyrektor Eksner czuje się zmęczony długoletnią pracą i opuszcza konserwatorjum, które pod jego zarządem osiągnęło wysoki poziom artyzmu i kulturalnego rozwoju."

= **Kompozytorzy polscy na pocztówkach.** Towarzystwo artyst.-wydawnicze „Gryf" w Warszawie wypuściło w obieg serję kart kompozytorów polskich w doskonałych mezzotintowych reprodukcjach. Podobizny oparte są na materjale bądź malarskim, bądź fotograficznym i to najprawdziwszym. Na stronie adresowej podano w streszczeniu najważniejsze dzieła danego twórcy. W serji znajdują się podobizny: Chopina (Ary Sheffer), Moniuszki, Paderewskiego, Noskowskiego, Karłowicza, Żeleńskiego, Szymanowskiego, Melcera, Opieńskiego i Różyckiego.

= **Nowe dzieło Ludomira Różyckiego**, kwintet op. 35, zostało wykonane ostatnio w Akademji Muzycznej w Berlinie przez znakomity zespół kameralny Loevensohna.

O dziele tem pisze „Allgemeine Musikzeitung": Wieczór muzyki kameralnej Loevensohna zapoznał nas z nowemi wartościowemi dziełami, do których przedewszystkiem zaliczyć należy kwintet Ludomira Różyckiego. Sądząc z dotychczasowej twórczości, nie można tu mówić o próbach talentu; mamy tu do czynienia z dojrzałym twórcą, jakich się nie codzień spotyka. Najlepszą częścią jest andante, pełne inwencji, wyrażone w jasnej, przebogatej formie, która się szczęśliwie łączy z wyjątkowem poczuciem kolorytu. Najbliżej andante pod względem artystycznej wartości stoi część pierwsza, która mówi o bogatej twórczej fantazji kompozytora. Rozen-



tuzjazmowana publiczność wywoływała autora kilkakrotnie.“

= **Wiolonczelowa sonata L. Różyckiego** była grana w r. b. dwa razy w Hollandji i raz w Paryżu w sali Pleyela. Wykonawcami byli: wiolonczelista Kindler, Choinet i pjanistka Marta Girod.

= **Trio Ludomira Różyckiego** wykonano ostatnio w Paryżu na koncercie „Societé internationale de Musique“. Wykonawcy: trio hiszpańskie.

= **W Poznaniu**, w dniach 28 i 29 czerwca r. b. odbędzie się zjazd śpiewacki (dziesiąty z kolei), w którym weźmie udział około 2000 członków czynnych, należących do Związku kół śpiewackich w Ks. Poznańskiem.

= **Dezydery Danczowski**, lwowianin, b. uczeń konserwatorjum lwowskiego, a następnie prof. Klengla w Lipsku, wiolonczelista koncertmistrz orkiestry filharmonicznej w Pradze, koncertował niedawno z nadzwyczajnem powodzeniem w Pilznie na wieczorze stowarzyszenia „Hlahol“. O talencie wirtuozowskim Danczowskiego prof. Klengel wyraża się z niezwykłem uznaniem. Dodać należy, że sukces, jaki odniósł Danczowski w Pilznie, ma tem donioślejsze znaczenie, że grał w krótkim odstępie czasu po występie Casalsa.

= **Międzynarodowy konkurs.** Konserwatorjum szwedzkie w Malmö — jak czytamy w czasopiśmie „Der Merker“ — ogłasza konkurs na dzieła orkiestrowe (symfonje, poematy symfoniczne, preludja, suity, uwertury etc.). Utwory, przeznaczone na konkurs, mają być niedrukowane. Wyróżnione kompozycje otrzymają nagrody w postaci... „dyplomów konkursowych“, przytem będą wykonane w Malmö przez tamtejszą orkiestrę symfoniczną. Wątpić nie należy, że amatorów „dymplomów konkursowych“ znajdzie się b. niewielu.

= **W Wiedniu**, w dniach 13 — 15 czerwca odbędzie się II-gi kongres pedagogiczno-muzyczny.

= **Festival ku czci Mozarta w Salzburgu.** Z okazji poświęcenia nowego gmachu „Mozarteum“ w Salzburgu, odbędzie się specjalny festival mozartowski, który trwać będzie od 12 do 20 sierpnia. Program festivalu obejmuje szereg koncertów symfonicznych, kameralnych i widowisk operowych („Don Juan“, „Porwanie z Seraju“); te ostatnie odbędą się w gmachu teatralnym i pod gołem niebem. Do współudziału w festivalu zaproszone zostały pierwszorzędne siły artystyczne, oraz orkiestra wiedeńskich filharmoników i orkiestra „Mozarteum“, chór miejscowy, z wiedeńskiej opery i z Klosterneuburgu i zespół kameralny. Jako dyrygenci wystąpią: dr Muck, Artur Nikisch, Schalk, Ottenheimer i Humel.

= **Nowe dzieło Ryszarda Straussa.** W dniu 14 b. m. w Wielkiej Operze paryskiej wystawiono po raz pierwszy muzyczny mimodram Ryszarda Straussa „Legenda Józefa“. Libretto do mimodramu, którego tematem jest biblijna legenda o Józefie i żonie Putyfara, napisane zostało przez hr. Harry Kesslera i Hugona v. Hoffmansthala. Mimodram wykonał balet rosyjski Djagilewa, który wydzierżawił Wielką Operę na swoją tegoroczną w Paryżu stagione. Wykonaniem dyrygował Strauss, któremu po przedstawieniu minister sztuk pięknych ofiarował krzyż legji honorowej. Przedstawienie przepełnione było publicznością ze sfer towarzyskich, literackich i artystycznych. Krzesła sprzedawano po 200 franków. Dochód z pierwszego przedstawienia—jak donoszą dzienniki—wyniósł około 64,000 fr. Przedstawienie całe trwało godzinę i minut 5.

= **Nowe opery.** Maks Schillings pisze operę „Monna Liza“ do libretta Beatryczy v. Vay-Dovsky. Chr. Sinding napisał operę p.t. „Święta góra“, wystawioną bez powodzenia (z winy libretta) w Dessau. Enrico Bossi napisał misterjum oratoryjne „Joanna d'Arc“, wykonane z powodzeniem w Kolonji i w Berlinie. Leoncavallo pracuje nad operą p. t. „Ave Maria“; Hans Pfitzner wykończył operę „Palestrina“.

= **„Schuberteum“.** Pod taką nazwą powstaje w Wiedniu nowa instytucja, której zadaniem będzie zogniskowanie ruchu renesansowego, z głównym celem ożywienia i odnowienia muzyki domowej. Na czele nowej instytucji stanął hr. Coudenhove-Kalergi.

= **Z ruchu koncertowego.** Pisma wiedeńskie zwracają uwagę na słabnące w ostatnich czasach w Wiedniu zainteresowanie koncertami, z których kilka z powodu małej liczby sprzedanych biletów musiano odwołać, jak np. koncert Ryszarda Straussa; na wieczór kameralny kwartetu Rosego sprzedano biletów za 10 koron. Ten sam objaw daje się zauważyć w Berlinie, gdzie nadmierna powódź koncertów wywołuje jeszcze większy przesyt muzyką.

= **Zarządzający** bibljoteką im. F. Liszta w Weimarze, P. Raabe, przygotowuje do druku szczegółowy katalog, który ma obejmować wszystkie kompozycje wielkiego mistrza.

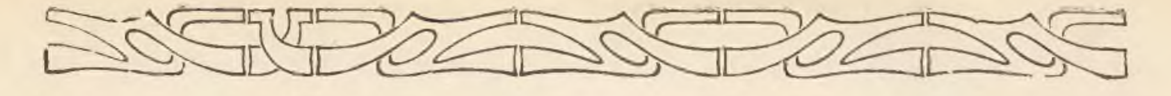
= Niedawno odnalezione **warjacje Beethovena** na temat z „Don Juana“ Mozarta na dwa oboje i rożek angielski wydała drukiem firma Breitkopf i Härtel w Lipsku.

= **Ryszard Strauss** od września r. b. ma zamiar osiedlić się na stałe w Monachjum.

= **W Pawłowsku**, pod Petersburgiem, podczas bieżącego letniego sezonu koncertowego wystąpią gościnnie kapelmistrze: pp. Fitelberg i Birnbaum.

= **Śmiertelność wśród muzyków.** Ciekawą statystykę podają pisma zagraniczne. Według obliczeń od roku 1870 do roku bieżącego zeszło z tego świata 4113 mniej lub więcej znanych muzyków. Najmłodszy z nich miał 9 lat: był to młodziutki pjanista—cudowne dziecko, Henryk Karten. Również w młodym wieku, bo zaledwie w 15 roku życia zmarł duże nadzieje rokujący skrzypek, Ludwik Lamiraux. Najdłużej żyła śpiewaczka, Eliza Farnesie (105 lat), za nią następują: kapelmistrz w Elster, Jan Hilf (103 lata), znany nauczyciel śpiewu solowego Garcia (102 l.), Benedykt Bazetti (100 l.). Z liczby 4113 siedm osób zginęło nagłą śmiercią wskutek katastrof, 11 zmarło podczas występów na scenie, a drugie 11 na estradzie koncertowej, 67 muzyków popełniło samobójstwo (większą część tej liczby stanowią kobiety, przeważnie śpiewaczki), 5 muzyków zginęło z rąk morderców, 30 skończyło w zakładzie dla obłąkanych, a 19 dokonało żywota w nędzy.





VARIA.

Muzyka futurystów, kubistów i neoekspresjonistów.

W karnawałowym numerze czasopisma „Die Mukik“ podane są nast. szkice programów dla muzycznych kubistów, futurystów i neoekspresjonistów.

1. **Odstawienie paralityka do domu warjatów**

Symfonja kameralna na 39 instrumentów solowych w jednej części (neoekspresjonistyczna).

Nerwica serca (Introduzione senza ritmo). — Stan przytępienia (przytłumiona orkiestra smyczkowa z cicho świszczącemi rózgami, od czasu do czcsu czterokrotnie zatkane rożki). — Zupełny zanik sił (fermaty).—Lektyka (kubistycznie czworokątna). — Kaftan dla warjatów (Intermezzo dramatico z recitativami lekarzy zakładowych). — Paraliż postępowy (powolne przerabianie i rozwijanie wszystkich tematów i motywów). — Madejowe łoże (Poco scherzando, wspomnienia dzieciństwa). — Ostatni atak mózgowy. — Wielkie Nic (jeneralna dziesięciominutowa pauza).

*

2. **Maks i Maurycy na kiermaszu.**

Symfoniczny poemat kameralny na 6 (po 3) orkiestr. Dodatkowo: dzwony, piszczałki pneumatyczne, grzechotki, pozytywki, kobzy, harmonijki dziecinne, trąbki dziecinne i wiele innych... futurystycznych instrumentów do hałasowania.

Galopada djatoniczna à la furia z maszynami do robienia grzmotów, które imitują pędzące wody. — W hipodromie. — Zwarjowany dom (odwrócenie wszystkich motywów). — Ogrody miłości (kanony zwierciadlane i kanony zagadkowe). — Chez Maxime (kanony, naśladujące chód raka). — W aeroplanie na karuzeli (powtarzanie tematów w najbardziej oddalonych tonacjach. Wolna kadencja: wielkie nieszczęście, albo wyrzucenie Nesemannów, ewentualnie Coda: muzyka pogrzebowa dla uczczenia Nesemannów). — Przed holenderską budą z waflami (kubistyczne fugato na temat melodji holenderskich zapomocą muzycznego uplastycznienia prawidłowych kwadratów waflowych przez odpowiednie kwadratowo i symetrycznie instrument. motywy. — Życie w budach nocą (apoteoza hałasu z wykrzyknikami solo, solokwintetami kupujących ze współudziałem ośmiu chórów dziecięcych przy akompanjamencie instrumentów dziecięcych.

*

3. **Ab+ab=a²+b², albo: Paweł na lekcji matematyki.**

Dwa tematy: profesor matematyki (odpowiednio instrumentowany temat) i Paweł (klarnet es). Chór deklamacyjny: klasa (na 16 grup podzielony). Czarny, zakreślony batutą przed oczami słuchacza kwadrat: tablica szkolna. Formuła rozwija się swobodnie w głównej części. Instrumenty dęte zapowiadają równanie z radosnem zaufaniem. Podchwytuje to cała klasa i powtarza z jeszcze większem pzzejęciem się. Profesor zamyka książkę (naśladują to odpowiednie przyrządy) i lekcja skończona. Następująca potem długotrwała, hałaśliwa kakofonja maluje radość uczniów. Dzwonek: pauza. Pędząca fala uczniów (stopniowe uciszanie się instrumentów). Drugi fagot kończy wreszcie ostatni.

Z krytyki.

Sprawozdawca czasopisma „Die Zukunft“ wygłasza następujące zdania: kwartet z „Rigoletta“, kwintet z „Balu maskowego“ i sekstet z „Łucji“ są dla mnie istnemi objawieniami, eksplozjami genjuszu, jak prawdą jest, że „Falstaff“ wyżej stoi od „Meistersingerów“, „Mikado“ jest lepszy od „Fletu zaczarowanego“, „Nietoperz“ ma więcej zalet jak „Kawaler z różą“, a „Carmen“ jest bardziej wartościową, aniżeli „Parsifal“.

Żart księgarski.

W oknie wystawowem pewnej antykwarni w Monachjum umieszczono niedawno książkę z napisem reklamowym: „Was sind wir dem Schöpfer des Parsifal schuldig? — dawniej 2 mk., obecnie jeszcze tylko 1 mk. 25 fenig.!“



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.